

### T. W. Adorno: letra en fisuras y partitura indeleble

Solares Altamirano, Blanca

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Solares Altamirano, B. (1997). T. W. Adorno: letra en fisuras y partitura indeleble. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 41(170), 35-48. <https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.1997.170.49298>

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

#### Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

# T.W. Adorno: letra en fisuras y partitura indeleble

BLANCA SOLARES ALTAMIRANO

## Resumen

La crítica a la modernidad de T. W. Adorno y Max Horkheimer, radicalmente expuesta en su contribución conjunta *Dialéctica del Iluminismo*, se concentra, al final de sus vidas, por un lado, en el problema del arte y, por otro, en el de la religión, únicas vías alternativas, por lo demás desesperadas e imposibles, a la creciente irracionalidad y ocaso del mundo moderno. El presente trabajo desarrolla la idea de si estos dos puntos de llegada de la teoría crítica, el arte y la dimensión religiosa del ser, que a los ojos del movimiento contracultural de los sesenta respondían a una posición de élite y conservadora, no cuestionan en realidad al propio punto de partida del pensamiento crítico desde su fundación. Si los puntos de llegada de su trabajo intelectual no ponen en duda el propio punto de partida del pensamiento de Frankfurt, marcando los hilos conductores de un nuevo momento de teorización necesario para las ciencias sociales.

## Abstract

T. W. Adorno and Max Horkheimer's criticism to modernity, radically presented in *Dialectic of Enlightenment* concentrates, towards the end of their lives, on two main problems: the problem of art and the problem of religion. Both constitute the only alternative ways which, at the same time, are desperate and unfeasible ways to the increasing irrationality and decline of modern world. This paper suggests that these two alternative ways proposed by the critical theory, the art and the religion dimension of the human being, question in fact, the starting point and the foundations of critical thought itself. As well, that if the problems of art and religion, as results of their intellectual work, do not question the foundation of the Frankfurt thought, they do constitute new elements toward a new and necessary theorization moment in social sciences.

---

*En los dos, Mahler y Proust, la felicidad y la melancolía sin frenos proponen su charada; la esperanza tiene su última morada en la prohibición de trazar imágenes de la esperanza. Pero en ambos la esperanza es la fuerza de dar nombre a esos olvidados que en la experiencia yacen ocultos.*

T. W. Adorno<sup>1</sup>

<sup>1</sup> T. W. Adorno, *Mahler*, Barcelona, Península, 1987.

---

**E**n su *Crítica de la razón cínica*, Peter Sloterdijk describe un perturbador episodio, acaecido en un aula de la Universidad de Frankfurt, poco antes de la muerte de T.W. Adorno. A punto de comenzar su lección inaugural, un grupo de manifestantes le impidió subir al *podium*. Y aunque en 1969 casos semejantes no eran sorprendentes, en medio del cauce desatado de la revuelta estudiantil, en esta ocasión sucedió algo que obliga a detenerse en los hechos de manera más atenta. Entre los asistentes, y ante la decisión del filósofo de iniciar su seminario, ciertas estudiantes protestaron ante él descubriéndose los pechos. Frente a la teoría más clarividente, se colocaban también, testarudamente, los cuerpos, “ojalá inteligentes”, dice Sloterdijk. El suceso parece haber afectado a Adorno de manera intrigante: ¿qué había en tal acto para que el teórico de la reconciliación tuviera que tomárselo tan en serio?

Ya desde la Antigüedad era un principio reconocido llevar a la vida las doctrinas sapienciales. La vida y la doctrina tenían que estar entrañablemente de acuerdo en el filósofo. No se trataba en un sentido idealista de que el filósofo viviera de acuerdo con ideales inalcanzables, sino de que expresara en la realidad íntegramente lo que vivía. En el caso de Adorno, esta petición filosófica fue siempre problemática, vivida más bien a través de un distanciamiento ético frente a una reconciliación que, a la vez que guarda en su pensamiento una conexión con la naturaleza —el cuerpo—, lo previene frente a cualquier amenaza de actualizar falsamente aquella lejana pertenencia a una comunidad que en el fondo se sabe no terrenal. Si algo acompañó siempre a su obra fue el signo de una resistencia cabalística o prohibición moral obstinada en el suspenso alerta de una promesa aún no cumplida, con el fin de no ilusionarse con un presente represivo, engañosamente libre.

Al final de su vida, tal pareciera que la crítica de la modernidad de Adorno y Horkheimer, radicalmente expuesta en su contribución conjunta, *Dialéctica del Iluminismo*,<sup>2</sup> se concentrase en el arte y la religiosidad como únicas alternativas —por lo demás, desesperadas e imposibles— a la creciente irracionalidad y ocaso del mundo moderno.

<sup>2</sup> T. W. Adorno y M. Horkheimer, *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Sur, 1970.

Estos dos puntos de llegada de la teoría crítica, que a los ojos del movimiento contracultural de la época aparecían como una actitud de élite y conservadora, cercana también a una confesión de fe tardía —en el caso de Horkheimer— nos lleva, más que a reafirmar los juicios de la izquierda dogmática y del movimiento estudiantil, a preguntarnos si acaso el arte y la religiosidad de Adorno y Horkheimer, los aspectos medulares de su trabajo intelectual, no cuestionan el propio punto de partida de la teoría crítica desde su fundación. Si el miedo a lo sensual como identificación con lo positivo, los prejuicios de Adorno frente a la imagen y la encarnación de un imposible, frente a la expresión y el simbolismo del arte, no eran en sí el punto de partida de la teoría crítica, mástil al que Adorno se ata —cual Ulises seducido por el canto de las sirenas pero sin querer quedar atrapado por su encanto— y sella sus oídos sin percatarse de que al final su obra arriba involuntariamente a sus orillas.

## **Las aporías de la teoría crítica**

Una de las aporías que ha sido subrayada en el pensamiento frankfurtiano, particularmente por J. Habermas, es la de plantear la necesidad de superar el “estatus teórico” y sus tendencias cientificistas, sin poder prescindir en realidad de la teoría y su expresión conceptual. Hacer teoría afirmando a la vez que ello es imposible ha resultado el blanco preferido de las críticas al pensamiento de Frankfurt (Habermas, Honneth, Wellmer y otros).

El giro del pensamiento de Adorno y Horkheimer hacia una crítica radical de la razón, en lugar del programa original de investigación interdisciplinario de la teoría crítica, se funda en el hecho de que tanto la ciencia natural como las ciencias sociales y del espíritu se han convertido en partes integrantes del mismo círculo civilizatorio de dominio de la naturaleza y de cosificación social. El discurso científico de orientación conceptual está asociado con un “instrumento de dominio técnico”. Por lo tanto, ningún proceso de objetivación científica tiene posibilidades liberadoras. Pero, ¿cómo desvincular al pensamiento teórico de toda forma de conocimiento conceptual?

Este planteamiento, expresado en *Dialéctica del Iluminismo*, es llevado de manera peculiar hasta su nivel más profundo en la teoría

---

filosófica de Adorno posterior a 1947. En sus escritos ulteriores a la guerra, asume en toda su radicalidad una tarea que lo conduce a la autocritica del propio pensamiento conceptual, expresado como "dialéctica negativa".

En *Dialéctica negativa*, libro publicado en 1966, Adorno desarrolla el paradójico intento de valerse de conceptos sin generar conceptos, lo que en su opinión sólo puede realizarse desde el trasfondo negativo de la reflexión filosófica sobre sí misma, es decir, desde el trasfondo negativo de una autocritica del pensamiento conceptual, que aplica a sí mismo su lenguaje con el fin de descubrir y denunciar el dominio de su propio pensamiento discursivo. Sólo esta perspectiva de trasfondo negativo de la autorreflexión puede sostener la pretensión del conocimiento filosófico sin entrar en conflicto con sus propias premisas.

La vuelta hacia la filosofía, escribe Adorno, está motivada por la convicción de que la "gran" filosofía, que tiene en Hegel su culminación, no puede desarrollar ni fundar por sus propias fuerzas la idea de la razón como reconciliación universal de espíritu y naturaleza. El momento de realización de la "gran" filosofía, dice Adorno, no ha tenido lugar. De ahí que sea ésta el único resquicio que queda aún para rememorar la promesa de una situación social verdaderamente humana. Tal es el sentido de la primera frase de *Dialéctica negativa*:

La filosofía que en otro tiempo pareció superada, se mantiene viva porque se dejó pasar el instante de su realización.

El pensamiento negativo se convierte en una forma de resistencia *sui generis*. *Dialéctica negativa* muestra que la "razón objetiva", trascendente, anclada en la naturaleza, no puede reconstituirse ni siquiera en conceptos dialécticos, dado que todo pensamiento conceptual, incluido el dialéctico, procede identificando.

La utopía del conocimiento sería exponerlo sin concepto en conceptos, sin asimilarlo a éstos.<sup>3</sup>

No obstante, pese a no confiar siquiera en su forma de penetración crítica (el concepto), Adorno defiende la verdad de la fi-

<sup>3</sup> T. W. Adorno, *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1966, p. 27.

losofía, en sentido clásico, como “amor a la filosofía” —distinto al de la posesión del conocimiento, propio de la ciencia—, cuyo pensamiento es eminentemente conceptual y no sale de la operatividad de su propio circuito autorreferencial.

La dificultad de esta filosofía que para expresar la realidad no tiene más que conceptos —a los que sin embargo no puede concebir sino como signos del dominio violento sobre la naturaleza— corre paralela a dos de los problemas claves de la concepción del autor sobre la modernidad. En primer lugar, la denuncia de la lógica identificatoria de la razón universal y la homogeneización de la cultura; y, en segundo, el fundamento del proceder identificatorio como dominio de la razón instrumental.

Esta crítica de Adorno y Horkheimer de la lógica identificatoria y de la razón instrumental, parte de denunciar la relación de opresión epistemológica “sujeto, objeto, concepto”, en los términos siguientes:

- a) La instancia opresiva que representa el “sujeto” convierte al individuo en una víctima sometida; la represión de la naturaleza interna del hombre con su tendencia anárquica a la felicidad es el precio de la formación de un ego afirmativo unitario, necesario para la autoconservación y el dominio de la naturaleza externa al sujeto.
- b) El correlato de este sujeto unitario o personalidad posesiva es una razón objetivante y generadora de sistemas como medio de dominación de la naturaleza (“objeto”) interna, externa y social.
- c) El carácter de la razón, unitario y productor de sistemas, radica en su carácter discursivo, en la lógica del concepto, significación lingüística y lógica formal.

En el corazón del pensamiento discursivo se hace visible un elemento de violencia que consiste en la sujeción de la realidad en tanto mecanismo de defensa, procedimiento de reclusión y dominación, ordenamiento de los fenómenos para controlarlos y manipularlos: el impulso hacia un sistema paranoico.

La razón objetivante, sistematizante, instrumentalizante, ha encontrado su expresión tanto en las modernas ciencias de la natura-

---

leza como en las del hombre. Los procesos de racionalización de la modernidad —burocratización, derecho, instituciones formalizadas— son manifestaciones de tal razón objetivante, unificante, controladora, disciplinaria, que tiene su propia imagen de la historia, la del progreso ilimitado, básicamente técnico, y que sus apólogos confunden con el progreso de la humanidad hacia la razón.

Es por ello que desde el prólogo a *Dialéctica del Iluminismo*, resulta confuso que la crítica radical de la razón de Adorno y Horkheimer se atenga a un concepto enfático de Ilustración, al que sin embargo se combate. Tal ambigüedad se mueve en la misma órbita de sus aporías.

Ilustración significa, para los teóricos frankfurtianos, una ilustración de la ilustración misma: ilustrar a la razón, que funciona en términos de lógica de identidad, en lo relativo a su propio carácter de dominación para rememorar la naturaleza en el sujeto; que la ilustración sólo puede corregirse y trascenderse en su propio medio —el de la razón— el cual, sin embargo, opera en términos de lógica de identidad.

En *Dialéctica negativa*, Adorno trató de exponer la crítica del pensamiento identificante hasta sus últimas consecuencias, en el sentido de una filosofía que, moviéndose en el medio del concepto, se vuelve contra las tendencias cosificantes del pensamiento conceptual. Su intención era mostrar el “esfuerzo de ir más allá del concepto a través del concepto”.

Particularmente, Adorno trata de precisar esta idea en un pensamiento “configurativo” del que *Mínima moralía* es el ejemplo más claro. El problema, sin embargo, continúa siendo: ¿cómo pensar la crítica de la razón al margen de ella misma?

Frente al *cul de sac* del pensamiento negativo como último resquicio filosófico, Adorno abre la reflexión sobre la obra de arte en tanto crítica del carácter “universal identificatorio” de la modernidad y única posibilidad de, oponiéndose a la razón instrumental, abriarnos la esperanza de la reconciliación con lo “completamente otro”. El entrelazamiento de “mimesis” y racionalidad sólo se realiza en la filosofía y en la obra de arte. La “síntesis no violenta” de la realidad en la obra de arte y el lenguaje configurativo de la filosofía serían como la aparición de una luz mesiánica, aquí y ahora, o anticipación de una reconciliación real. No obstante, en la teoría

estética de Adorno, la idea de “reconciliación” necesita de una perspectiva *utópica*, sin la cual no podría ser pensada como crítica. En última instancia, la nostalgia de un fundamento ético del arte, mientras no se realice la “razón objetiva”.

## Adorno y la posmodernidad

El movimiento posmoderno contra la razón totalizante y su sujeto es a la vez un movimiento contra la concepción del arte como esfera autónoma con pretensiones de unidad y de sentido. El impulso vanguardista, en el que la conciencia posmoderna se anuncia a sí misma, pone en cuestión no sólo la unidad del sujeto tradicional del *cogito* de la filosofía occidental, sino la unidad de la obra de arte, el concepto de arte como una esfera autónoma en el mundo moderno ajena al sistema tecnológico, político y de la ciencia.

Se trata de rechazar la violencia de una razón totalizante, de negar a la razón y su sujeto, de la posibilidad de una “unidad no violenta de lo múltiple”; dicho de otra manera, de una nueva forma posracionalista de “totalización” estética, psíquica y social en un movimiento de “autotrascendencia” de la razón y del sujeto. Sin embargo, a diferencia de Adorno, sin necesidad de recuperar la autoilustración ni la *utopía* mesiánica.

Mientras Adorno caracteriza a la modernidad estética como una constante compulsión a la innovación y a la subversión del sentido y de la forma, J. F. Lyotard interpreta la constante de este remolino antitradicionalista como una “estética de lo sublime”. La posmodernidad sería la consumación de esta estética “sin lamentos y sin nostalgia de una presencia”, que acepta la pérdida de sentido, de valores y de realidad con una “jovial osadía”. Precisamente una actitud que Adorno no podría tolerar y que calificaría fácilmente de cínico-positiva.

## La estética negativa y los vislumbres del arte

Adorno murió antes de que su *Teoría estética* saliera a la luz (1970), después del pesado semestre de discusiones con sus alumnos al que nos referimos inicialmente, y en el que su insistencia en la resis-



---

tencia teórica, su denuncia del activismo como resignación frente a las sofisticadas formas de dominio moderno, fue vista por el movimiento estudiantil como un déficit de la teoría crítica, de la misma manera que también fue visto el discurso teórico de resistencia de Horkheimer debido a sus contenidos intimistas de experiencia individual y espiritual.

No obstante, eran éstos los dos puntos de reflexión —el arte y la religión— que a fines de los años sesenta concentraban el trabajo de Adorno y Horkheimer y que, desde mi perspectiva, más allá de considerarlos como una vuelta de la filosofía a la “metafísica”, desvalorándolos —incluso por las investigaciones más renombradas del pensamiento de Frankfurt—, nos hacen pensar si acaso sus puntos de llegada no cuestionan el propio punto de partida del pensamiento crítico para colocarnos más bien en la pista de lo que la Escuela de Frankfurt no pudo desarrollar más y que ahora se presenta como una necesidad impostergable para el pensamiento crítico de la modernidad.

Tal y como interpreto el desarrollo de la teoría crítica, las tesis planteadas en la *Teoría estética* de Adorno toman por objeto el conocimiento propio del arte, con el fin de orientar el desarrollo de una posible teoría crítica de la sociedad que, de hecho, nos coloca en un camino distinto al que él esboza: el de la comprensión de la experiencia estética a partir de la obra de arte misma como única posibilidad de entender las manifestaciones concretas, *sui generis*, del arte como nuevas modalidades de relaciones entre los hombres y la naturaleza. Diversas pistas pueden seguirse al respecto; señalemos sólo dos:

1. Contra la pretensión de totalidad de la filosofía y su intención de aprehender dialécticamente lo no-idéntico, Adorno alza la noción de *mimesis*, ciertamente abriendo también un vacío. Pues no profundiza en la *mimesis* más allá de caracterizarla como un impulso contrario a la razón, cuya función cognitiva nos permite reconocer lo no-idéntico, la base del modelo estético para la reconciliación y la posibilidad de una “intersubjetividad no menoscabada”, sólo posible sobre la base de un reconocimiento libre de “lo otro”. El reconocimiento de lo “no-idéntico” como reconciliación.

2. El principio del arte moderno es “la progresiva negación del sentido”, la negación del sentido “tradicional” y de la coherencia como respuestas a la carencia de sentido de la realidad capitalista. La negación de sentido significa la negación de la representación y del carácter ilusorio de la realidad.

Tanto Adorno como Lyotard definen la “progresiva negación del sentido” y de la representación como el principio del arte moderno, a través del cual éste se convierte en signo de lo absoluto, al construir presencias inquietantes de una ausencia. Para Adorno el concepto de arte está negativamente referido al “pensamiento identificante” o de “representación” que paradójicamente coincide con la perspectiva nietzschiana de crítica del lenguaje, la razón y el signo representativo, con la inalterable intención de señalar la obra de arte como cifra de otro horizonte con posible sentido.

La obra de arte es la apariencia sensible o presencia apareciendo de lo que no puede pensarse ni representarse: la realidad en estado de reconciliación. Pero la estética de Adorno no nos aclara cómo ésta se realiza. La potente noción de *anamnesis*, o memoria primordial, que abriría el acceso hacia las realidades originarias, queda en nuestro autor indeterminada, mientras que, por ejemplo, expresado en el dialecto simbólico de la acción “ritual del retorno” —según los trabajos de Mircea Eliade sobre el fenómeno religioso—<sup>4</sup> se manifiesta en los tiempos míticos del comienzo y constituye el fundamento del arte. Por el contrario, la reflexión sobre la obra de arte, tal y como se deduce del pensamiento de Adorno, se realiza desde la misma perspectiva histórico-filosófica de la ruina social planteada en *Dialéctica del Iluminismo*: la obra de arte es leída, sintomáticamente, como producto de un mundo de vida tecnificado y resultado de la “cultura de masas” dominante. La producción y recepción de la obra de arte está continuamente interferida por los valores de cambio y de comercialización, con vista a la obtención de un placer apaciguante de consumo fácil, cómodo y fluido, lo cual promueve una conciliación funcional y prematura con un mundo opresivo. En tal sentido, el arte, en la *Teoría estética* de Adorno, aparece como el legado de una imposibilidad, el lugar concreto donde se expresa una

---

<sup>4</sup> M. Eliade, *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 6a. ed., 1985.

---

socialidad que no es, la milagrosa suspensión de la razón instrumental, única instancia que conserva los rasgos de la razón objetiva, la defensa de la promesa mesiánica utópica aún no cumplida y que ni el arte mismo es capaz de realizar.

En contraste con el estudio del arte y su significación simbólica —como los realizados por A. K. Coomaraswamy, E. Panofsky, R. Callois, M. Heidegger, W. Hofmann, G. Bachelard o W. Kandinsky—, el análisis del arte de Adorno es, en cierta medida, reticente a penetrar en la obra de arte en sí y en la experiencia del artista concreto. La noción de arte de Adorno es más bien inseparable de la negación *cuasi*-teológica o cabalística de resistencia y prohibición moral, centrada en no confundir la reconciliación verdadera de los hombres en lo realizado y en lo existente, así como en diferenciar el arte del verdadero mensaje de divinidad de la comunidad restituida. No nos invita a sumergirnos en el misterio y reverencia ante los materiales del artista, sino a permanecer siempre en la preocupación de leer la historia a contrapelo, como mensaje cifrado del destino o de lo histórico mesiánico. Su postura es una especie de hermenéutica iconoclasta que desconfía de la carga sensible de los fonemas, ritmos y gestos empáticos de los que se sirve el artista para entretejer sus imágenes: de ahí, la repulsión posterior que Adorno siente frente a nuevas modalidades artísticas, por ejemplo en la música, frente a la improvisación jazzística y el experimentalismo dodecafónico del Schönberg final y sus continuadores.

Se trata, pues, de una teoría estética —la de Adorno— que en su núcleo permanece firme al anhelo de fe en el sufrimiento de una tradición que no puede ser negada por ninguna abstracción.

El conjunto de estos planteamientos no desacredita el pensamiento de Adorno. En mi opinión, más bien subraya la necesidad de recomponer su sentido para abrirlo al devenir de las recientes manifestaciones artísticas en las postrimerías del milenio, incluso en el propio contexto artístico cultural de la “reintegrada” Alemania (Joseph Beuys, los pintores neoexpresionistas, el cine...).

Frente a los resultados positivos de la modernidad ilustrada, de la experiencia estética y su realización posmoderna, prematuramente proclamada, Adorno insistirá en lo que impide la reconciliación sagrada, en lo que hace que ese “algo” deba regir como ley de la vida.

Sobre este punto apoya su distanciamiento a ultranza tanto del racionalismo como del desprendimiento impulsivo o formal del arte; por ello deja en suspenso el problema planteado por las vanguardias artísticas y, mucho antes que ellas, radicalmente, por Nietzsche, para retomar a los románticos radicales: la forma compleja en la que el arte se relaciona con la existencia.

La vinculación del imperativo teórico con el moral es el núcleo indisociable del pensamiento negativo de Adorno, lo que impide ceder a la sensualidad exagerada y artificial del arte de moda o del racionalismo. En su pensamiento, resulta tan importante dejar en pie la duda, la tensión que se distancia y niega los resultados positivos de la modernidad, como minar la clave de la autonomía irrecusable del arte occidental, que consiste en entregarse a las pulsiones vitales y en configurarse estéticamente como forma de existencia trágica.

### **Coda: Adorno y Mahler**

¿Cómo entonces invertir la perspectiva del punto de partida del filósofo crítico de la opacidad criminal de la sociedad en curso —que observa con una “larga mirada” hecha a la vez de hipnótica fascinación y repulsiva reticencia hacia la obra de arte, cual tentadora, engañosa oferta de una reconciliación sensual y feliz con la naturaleza, en el cuerpo abrazado de lo otro pesando en el horizonte existencial de este instante en la tierra— queriendo además cumplir la profecía del autoesclarecimiento en su histórica realización objetiva?

El referido suceso de la protesta nudista de las estudiantes frente a la autoridad académica de la cátedra de Adorno, indeleblemente ligado a su fallecimiento poco tiempo después, no puede ser leído en la esquemática versión de la jerga pseudopsicoanalítica politizada de un molesto *shock* provocado por la súbita aparición del contenido latente reprimido, como si la refulgente turgencia instantánea de unos senos al aire hubiera esgrimido, contra el Edipo acorralado, su puñal punitivo directamente hacia el corazón deseante. Tampoco la versión racionalizante del análisis discursivo ideológico que podría retratar el gesto de las estudiantes como un baluarte del cinismo liberal posmodernista frente al anacrónico conservadurismo elitista

---

—del “viejo marxista con guantes blancos” atisbando horrorizado desde el Hotel del Abismo, como lo etiquetara décadas antes el pensamiento crudo de Bertold Brecht y Lukács— restituiría la profunda ironía de ese “adiós” involuntariamente mezclado con el escándalo de basura periodística y la proverbial torpeza del filósofo frente a la vida, con el cual el sentido común se inmuniza contra el pensamiento y se solaza en la pedestre autocomplacencia.

Figurémonos entonces otra imagen posible. Adorno salía a los 66 años de una tensa trayectoria intelectual sostenida entre “campos divergentes” —como dice Thomas Mann, la filosofía y la música— a una cátedra cuya institucionalidad y función social siempre puso en duda a lo largo de su quehacer intelectual. Siempre contó con ser malentendido y tendencialmente malinterpretado, desde que disentía junto con los demás colaboradores de la teoría crítica de las ideologías del DIAMAT del socialismo existente tanto como de las conformaciones sociales del capitalismo con toda la gama de sus democracias formales, incluido el sistema estadounidense que los asiló. Adorno, en ese sentido, era todo menos ingenuo, y persistía en autoconcebirse fuera de cualquier consenso establecido, dubitativo del radicalismo de cualquier respuesta espontánea frente al inmenso poder de reconstitución del sistema. Tal vez el filósofo crítico, transido en el cruel adiestramiento de su “larga mirada”, inquisitiva hasta la melancolía, más bien vislumbrara, en la epidermis altaneramente exhibida de las jóvenes, el tatuaje del fracaso inevitable de la inmediatez de la revuelta y el largo trabajo del desencanto que tendrá que hacerla madurar; lee en la agresión impúdica de esa piel descubierta los signos de la propia catástrofe de su esfuerzo despidiéndose en su inacabamiento.

Adorno pues —como en la popular alegoría de los grabados medievales— pudo mirar, en el medio emborronado de agitación de blusas, y reconstruir, momentos después, la danza de “la doncella y la muerte”; mirar en ese arrebatado impúdico, grosero y bello de torsos exaltados una acción dirigida contra él, que fungió como un blanco del que desde hacía mucho se hallaba distante, porque de antemano bailaba la partitura indeleble en brazos de la musa macabra arrastrado por su música. Las universitarias semidesnudas pasaban a ser, involuntariamente, las comparsas nebulosas que hacían de coro en la irónica ronda, largamente cultivada, que Adorno bai-

laba mejilla a mejilla, en la intimidad, con su mensajera, musitándole al oído los compases de un vals alterado. Aires deseados, muchas veces repetidos por sus labios volvían de nuevo a ellos, apagándose pero sin querer acabarse. Adorno dejaba este mundo envuelto en su música.

A quien está enredado en los lazos del curso del mundo, el yo no le garantiza ya la posibilidad del mantenerse fuera: el curso del mundo le devasta su propio corazón. Sólo a la música le está concedido mezclar en un mismo torbellino la vida terrena y la forzosidad del morir.<sup>5</sup>

Esto escribía Adorno nueve años antes de su muerte (1969), en su “*musikalische Physiognomik*”, dedicada al análisis de la trayectoria creativa de Gustav Mahler (1860-1911). Casi a cada página de este texto, podríamos arrancarle un epitafio adecuado escrito por su propia mano, las notas que compondrían, tal vez, la partitura más entrañable del curso final que tomaba su pensamiento. Probablemente *Mahler* es el texto más apasionado e “incontrolable” de Adorno, una escritura que se debía a sí mismo. Pero le ocurre a Adorno con la música de Mahler lo mismo que a Narciso con la corriente del río: mira en la móvil imagen de éste la fisonomía angustiosa e inestable de su propia finitud, hundiéndose al abrazar para siempre el secreto de su misma existencia y alcanzando, para parafrasear al poeta Eduardo Milán, el “nivel medio verdadero de las aguas que se besan”.

Adorno termina autorretratándose en la ondulatoria desintegración unitaria de los rasgos musicales de *Mahler*. Los campos divergentes de la música y la filosofía fluyen en este texto enlazados pero sin ocultar sus fisuras, de la única manera posible; en el abandono y distanciamiento inaugural, al sumergirse en el universo irreducible de la obra de arte, de la particularísima recepción en la escritura de Adorno de la misma *maniera* ultraindividuada que tenía Mahler de hacer música con su experiencia del mundo.

Finalmente, con estos apuntes en torno a la inversión que supondría observar el punto de partida de la teoría crítica desde la

---

<sup>5</sup> T. W. Adorno, *Mahler*, op. cit., p. 197.

---

dimensión de su arribo, la zona prohibida del arte y la religiosidad —llevando así hasta sus últimas consecuencias la promesa de rebasar los límites de la razón técnica que han apresado a la filosofía moderna desde sus orígenes hasta nuestros días (incluida la versión negativa que promueve su propia ruina) y abriendo la posibilidad de pensar de otra manera los filosofemas trágicos que fisuran la obra de Adorno, Horkheimer, Marcuse y otros compañeros de la “vieja” escuela frankfurtiana como un legado no sólo apocalíptico sino virulento en sus interrogantes fundamentales, incluso ahora, cuando se enarbola de nuevo la razón ilustrada como guía para el *acabamiento* de la globalización civilizatoria— quiero concluir con uno de los fragmentos más hondamente musicales y trágicos con que Adorno dibuja “el adiós” de Mahler poniendo su oído en *La canción de la Tierra* y en la inacabada *Novena sinfonía*, pues parece que en estas líneas Adorno se despide con nueve años de antelación, al pulsar su propia voz y proyectar en la atmósfera musical mahleriana su corazón:

Para esta obra la Tierra no es el universo, sino aquello que, cincuenta años más tarde, le fue dado recuperar a la experiencia de quien vuela hasta grandes alturas: una estrella. Para la mirada de la música, para esa mirada que abandona la Tierra, ésta se convierte en una esfera abarcable con la mirada, tal como entretanto se le ha conseguido fotografiar desde el espacio cósmico; no es el centro de la creación, sino algo diminuto y efímero. A tal experiencia se agrega la melancólica esperanza puesta en otros astros que estarían habitados por seres más felices que los humanos. Pero la Tierra alejada de sí misma carece de la esperanza prometida en otro tiempo por las estrellas. La Tierra se sumerge en galaxias vacías. En ella hay belleza como reflejo de una esperanza pretérita que llena el ojo moribundo, hasta que éste se huela bajo los copos del espacio desprovisto de límites. El instante del arrobamiento ante semejante belleza tiene la osadía de plantar cara al sometimiento de la naturaleza desencantada. Ninguna metafísica es posible, y esa imposibilidad se convierte en la última metafísica.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 188.